

Piotr Bering

Piotr Bering – doktor habilitowany, profesor UAM; Kolegium Europejskie im. Jana Pawła II w Gnieźnie Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; najważniejsze publikacje: *Struktury narracyjne w późnośredniowiecznych łacińskich kronikach regionalnych*, Gniezno 2001; *Gattungsmerkmale der spätmittelalterlichen Chroniken*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*”, vol. 14/2002, s. 139–145; *Kronika – nieznaną gatunek dramatyczny* [publikacja w Internecie] <http://www.mediewistyka.net/content/view/65/30/>; *Parallelen zwischen deutschen und polnischen Osterspielen im Spätmittelalter*, [w:] *Deutschsprachige Literatur des Mittelalters im östlichen Europa. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, hg. von R. G. Päsler, D. Schmidtke, Heidelberg [2006], s. 275–284; *New trends on medieval theatre in Poland*, „*European Medieval Drama*” (w druku); zainteresowania badawcze: literatura, teatr i kultura średniowiecza; teoria literatury i dramatu; związki kulturowe polsko-niemieckie.

Współczesna teatrologia – pomiędzy średniowieczem a modernizmem

Do najistotniejszych problemów metodologicznych, z którymi muszą się zmierzyć badacze literatur dawnych epok, należy – bez wątpienia – pytanie o zakres stosowania współczesnych teorii badawczych. Uważny czytelnik dostrzeże bez trudu, że w ostatnich latach wręcz lawinowo rodzą się nowe techniki badawcze oraz interpretacyjne. Już nie tylko dekonstruktywizm i krytyka feministyczna, ale studia nad dyskursem lub komparatystyka integralna czy nowa hermeneutyka należą do modnych propozycji metodologicznych¹.

Problem jest wart głębokich i systematycznych studiów, które – jeśli będzie się pamiętać o ogromnym dorobku teoretycznym polskiej nauki o literaturze – wpiszą się w nurt badań metodologicznych, stale obecnych w naszej refleksji teoretycznoliterackiej². Badania te powinny przebiegać na dwóch poziomach: uogólnionych poszukiwań tzw. teorii szerokiego zasięgu oraz studiów szczegółowych, których synteza (nie suma!) może przyczynić się do przybliżenia odpowiedzi na postawione powyżej pytanie o zakres stosowania współczesnych teorii badawczych w odniesieniu do epok dawnych.

Dziedziną, która może stać się swoistym „poligonem badawczym”, jest teatrologia. Powszechnie dzisiaj akcentuje się multimedialny charakter przekazu teatralnego. Choć współczesną miarę dla badaczy natury teatru stanowią prace Christophera Balmego (o czym obszerniej w dalszej części), to jednak koncepcje wieloznakowości wywodzą się wprost ze studiów Tadeusza Kowzana³ oraz Jolanty Brach⁴. Wydaje się, że stosunkowo łatwo odnieść ustalenia dotyczące przekładu systemów znakowych do dawnego widowiska teatralnego, wystawianego jeszcze przed epoką sceny pudełkowej. Takie przeświadczenie – przynajmniej częściowo – towarzyszyło uczestnikom obrad XII kongresu „Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval”, odbywającego się od 2 do 7 lipca 2007 roku w Lille.

¹ S. Tötösy de Zepetnek, *Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda*, „Porównania” 2004, nr 1, s. 17–20; B. Bakula, *W stronę komparatystyki integralnej*, ibidem, s. 7–16.

² Tytułem przykładu wymienię tylko dwie klasyczne już prace o charakterze syntetyzującym: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, wyd. 2. rozsz., Warszawa 2001; Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. 5 zm., Warszawa 2005.

³ Wyniki wieloletniego trudu badawczego zostały zebrane i usystematyzowane w książce: T. Kowzan, *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

⁴ J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1: *Dramat–Teatr*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1974, s. 180–199 (pierwodruk: „Studia Estetyczne” 1965, nr 2).

Stowarzyszenie badaczy średniowiecznego teatru, które powstało w latach 70. XX wieku, skupia dzisiaj ponad stu (w tym siedmiu z Polski) badaczy i spotyka się regularnie co trzy lata na kongresach. Tym razem jako tematy przewodnie wybrano następujące zagadnienia: 1) renesans teatru średniowiecznego, 2) taniec i muzyka, 3) teatr Północy (przy czym od razu trzeba zauważyć, że chodzi tutaj o północ Francji) oraz 4) rękopisy i archiwa.

Najłatwiej w nurt konfrontacji metodologicznych wpisuje się pierwszy temat. Referenci przedstawiali bowiem propozycje – nie zawsze do końca trafne – zastosowania wybranych teorii do badań średniowiecznej sceny. Wciąż popularny jest model teatru epickiego, spopularyzowany przez Brechta⁵, przyrównywany do inscenizacji dramatu liturgicznego⁶. Istotnie, koncepcja teatru epickiego, zakładająca niedramatyczną (a więc nie-Arystotelesowską) strukturę sztuki, jest pociągająca i nie ogranicza się do jednej tylko epoki. Natomiast poszukiwania pokrewieństw o charakterze ideowym pomiędzy *Lehrstück* a teatrem o inspiracji religijnej⁷ może budzić zastrzeżenia.

Konfrontacje świadomości badawczych nie mają miejsca wyłącznie w pracach uczonych. Istnieje bowiem żywotny, zwłaszcza w tradycji angielskiej, nurt archeologii teatralnej⁸, a jej zwieńczeniem jest inscenizacja prowadzona w zgodzie z realiami dawnej praktyki scenicznej. Część z przedstawionych referatów odnosiła się bezpośrednio do tych zagadnień, inne natomiast dotyczyły problemów zetknięcia się średniowiecznego teatru z rzeczywistością XX wieku – przykładowo z życiem w okupowanej Francji⁹. Wreszcie wskazywano na żywotność średniowiecznych motywów we współczesnej kulturze, które chociaż są postrzegane często w sposób niekanoniczny, to stanowią inspirację dla dzisiejszych artystów. Przywołano tutaj kluczowy motyw średniowiecznej kultury: przedstawienie *Męki Pańskiej*¹⁰.

Teatr średniowieczny jako zjawisko zainteresował twórców najbardziej masowej formy kultury w XX wieku, jaką było kino. Ciekawa prezentacja (ilustrowana fragmentami filmów) wyraźnie udowodniła, że średniowiecze jest stale obecne w zbiorowej świadomości społecznej¹¹. Przygotowanie pokazu średniowiecznej sztuki może być także innowacją pedagogiczną, służącą tylko pośrednio celom estetycznym¹².

W ten sposób dochodzi się do istoty średniowiecznego teatru, który nie służył (przynajmniej nie przede wszystkim) estetyce. Jego zadanie było inne: miał pomagać żyć, miał przynosić odpowiedzi na najważniejsze pytania. Tak pojmowany średniowieczny teatr jest kontynuacją myśli Arystotelesowskiej, ponieważ jest w nim *éthos*, *pathos* i *katharsis*. Jedno-

⁵ Por. W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, [w:] *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main 1966, s. 344–351, a także M. Kesting, *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, 8. Aufl., Stuttgart–Berlin–Köln 1989.

⁶ R. Potter, *The Brechtian Dimensions of Medieval Drama* (referat wygłoszony na kongresie).

⁷ Piszę ostrożnie o „inspiracji religijnej”, gdyż przyjmowaną powszechnie za pewnik tezę o zależności teatru średniowiecznego od liturgii podważył O. B. Hardison (*Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore 1965).

⁸ Por. Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. i uzup. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 45.

⁹ H. Solterer, *Jouer pour la vie: Moussa Abadi, le théâtre médiéval et le „sauvetage” des enfants juifs*, Nice, France 1943–44 (referat wygłoszony na kongresie).

¹⁰ M. Carlson, *Whipping up Community: Reworking the Medieval Passion Play, from Ron Athey to Mel Gibson* (referat wygłoszony na kongresie).

¹¹ C. Dragomirescu, *Le théâtre médiéval vu par le cinéma* (prezentacja przedstawiona na kongresie).

¹² R. Mullini, *Staging „Everyman” in 2004 Urbino: A Classroom Experiment* (referat wygłoszony na kongresie).



czesnie perspektywa teatru średniowiecznego jest wertykalna, zwrócona ku Bogu i wieczności – nawet kiedy rozpatruje się sprawy wyłącznie ziemskie¹³.

Można by sądzić, że taka wizja teatru jest bardzo odległa od współczesności. Tymczasem w świetle przedstawianych referatów, a także na podstawie prac poświęconych współczesnym formom para- i teatralnym, można zaryzykować sąd zgoła przeciwny. Dzisiejsza cywilizacja na powrót staje się coraz bardziej ikoniczna. Ludzie porozumiewają się między sobą w sposób skrótowy. O ile e-mail pozwala jeszcze na zbudowanie dłuższej wypowiedzi, o tyle SMS już zmusza do skrajnej kondensacji słów. „Galaktyka Gutenberga” oddala się od nas coraz bardziej¹⁴.

Podobnie rzecz przedstawiała się kilkanaście wieków wcześniej: słowo pisane było dostępne jedynie wybrańcom określanym w źródłach jako *litterati*, reszta społeczeństwa pozostawała niepiśmienna, dlatego tak ważna rola gestu¹⁵, dźwięku czy obrazu. Średniowiecze było epoką multimedialną (oczywiście w pierwotnym łacińskim znaczeniu tego terminu). I taką samą z istoty, choć zupełnie inaczej manifestującą swoją obecność w świecie, multimedialność odkrywają prace Christophera Balmeego.

Balme, urodzony w Nowej Zelandii, uzyskał doktorat na tamtejszym Otago University, po czym na kilkanaście lat związał się z uniwersytetami w Monachium i Moguncji, od pewnego czasu zajmuje się studiami nad teatrem współczesnym na uniwersytecie w Amsterdamie. Czytelnikom polskim jest znany jako autor doskonałego *Wprowadzenia do nauki o teatrze*, które zdążyło się doczekać już dwóch wydań. Jednak lista publikacji tego uczonego jest zdecydowanie dłuższa¹⁶. Balme czynnie bierze udział w dużych projektach badawczych (np. *Teatralność i kolonializm*) lub organizuje międzynarodowe szkoły poświęcone współczesnym formom teatralnym.

Zapewne doświadczenie wielokulturowości wywarło piętno na poszukiwaniach badacza, który konsekwentnie pokazuje multimedialny charakter współczesnego teatru, niedającego się zredukować do XIX-wiecznej sali, ze sztywnym podziałem na scenę i widownię. Dzisiejsza rzeczywistość teatralna jest bardzo niestabilna. Spektakle teatrów ulicznych nikogo już nie dziwią, ale rozszerzenie zainteresowania teatrologii o rytuały społeczne, formy religijne, reklamę, talk-shows lub akcje protestacyjne stanowi nadal *novum*. Tymczasem dwie publikacje pod redakcją Balmeego, wymagające dokładniejszego omówienia, konsekwentnie zajmują się zjawiskami z pogranicza tradycyjnie pojmowanego teatru.

W pracy *Inszenierungen. Theorie–Ästhetik–Medialität*¹⁷ na czoło wysuwają się dwie kwestie, bynajmniej nieobojętne dla mediewistów. Pierwsza z nich to wzajemne stosunki między inscenizacjami a nowymi mediami. Ich bogactwo, a nawet nadmiar sprawia, że widz w XXI wieku żyje w swoistym szumie. Okoliczności te nie pozostają bez wpływu na wizje

¹³ Zdaje sobie sprawę, że tak wyraźne sformułowanie może budzić sprzeciw, potwierdzony choćby istnieniem form areligijnych, np. komedii elegijnej. Jednakże teatr średniowieczny najpierw odpowiadał na ludzkie tęsknoty, a dopiero potem zachwycał. Pisał o tym przekonująco przed laty H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg 1957, s. 216.

¹⁴ Por. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, [w:] idem, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 211–300.

¹⁵ J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. H. Zaremska, Warszawa 2006.

¹⁶ Tytułem przykładu warto wymienić: *The Reformation of Comedy*, Otago 1984; *Das Theater von Morgen*, Würzburg 1988; *Theater im postkolonialen Zeitalter*, Tübingen 1995; *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford 1999; *Wertpluralismus*, Heidelberg 1999; *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischen Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen–Basel 2003.

¹⁷ *Inszenierungen. Theorie–Ästhetik–Medialität*, Hg. Ch. Balme, J. Schläder, Stuttgart–Weimar [2002].

estetyczne, nie zawsze aprobowane przez krytyków¹⁸. Rodzi to kolejne napięcia, które stymulują dialog między odbiorcami i nadawcami. Ten mechanizm jest dobrze znany wszystkim historykom literatury i trzeba stale o nim pamiętać, badając epoki pozornie zastygłe, o których rzekomo wszystko już napisano.

Drugi wątek omawianej książki dotyczy „inscenizacji samego siebie i innego” (*Inszenierungen des Selbst und des Anderen*). Oprócz zagadnienia „kulturowej obcości”¹⁹ pojawia się pojęcie „kulturowej wielości”. Gisela Welz widzi jej naturalne miejsce w mieście, które jest niekończącym się festiwalem konsumpcji. Festiwalem – wypada dodać za autorką – którego uczestnicy wywodzą się z różnych grup etnicznych i warstw społecznych²⁰. Samo pojęcie festiwalu jest odnoszone przez badaczkę wprost do rzeczywistości średniowiecznej, gdyż przywołuje ona angielskie cykle misteryjne inscenizowane na wozach²¹. Nie można zapominać, że średniowieczny teatr realizował się w przestrzeni miejskiej.

Druga z omawianych prac, *Beyond Aesthetics*²², jest pokłosem pierwszej międzynarodowej szkoły letniej poświęconej studiom o *performance* i mediach, która odbyła się na uniwersytecie w Moguncji w sierpniu 2003 roku. Jej koordynator, a zarazem redaktor książki bardzo wyraźnie podkreśla we wstępie, że autorzy są ludźmi młodymi, najczęściej dopiero zaczynającymi swoje projekty badawcze i pochodzą z kilku krajów: Niemiec, Indii, Turcji, Włoch, Belgii, Rumunii i Polski²³. Wypada dodać, że polski wkład jest bardzo znaczący, ponieważ na szesnaście pomieszczonych w książce artykułów aż cztery wyszły spod piór polskich badaczy (Mateusz Borowski, Tomasz Śpiewak, Monika Pietrzak, Dorota Piestrak).

Wszyscy autorzy zajęli się analizą zjawisk, które ponownie wracają do kwestionariusza badawczego teatrologów. Zwrócono uwagę na znaczenie rytuałów dla teatru. Wydawałoby się, że rozbrat między nimi a współczesnym teatrem dokonał się w sposób ostateczny. Tymczasem Mehmet Siray²⁴ nie tylko pokazuje, jak rytuały tworzą uwarunkowania dla przedstawień, ale nawet ryzykuje stwierdzenie „odtworzenia teatru jako rytuału” (*recreation of theatre as ritual*).

Badacze powinny zaciekawić uwagi dotyczące „pamięci ciała”; jest ono bowiem naturalnym twórczym wykorzystywanym przez aktora. Nadto pozwala fizycznie zachować i odtworzyć kody kulturowe²⁵. Zatem dla cywilizacji ikonicznej staje się jednym z ważniejszych mediów.

Pojęcie *performativity* jest na tyle szerokie, że da się zastosować do tych dziedzin życia społecznego, w których ludzie podejmują zamierzone celowe działanie i spodziewają się, że

¹⁸ P. Heilker, *Im Medienrausch. Von Emotionen und Macht in der Münchener Inszenierung von „La clemenza di Tito“*, [w:] *ibidem*, s. 45–55; H. Thomsen, *Theater der Visionen – Visionen der Theaterkritik*, [w:] *ibidem*, s. 71–84.

¹⁹ Ch. Balme, *Wie schwarz muss Othello sein? Polemische Überlegungen zur Repräsentation kultureller Fremdheit im Theater*, [w:] *ibidem*, s. 105–116; K. Röttger, „Wie werde ich Ausländer?“, *Kanak Sprach’, „Sprechen lernen“ und performative Strategien der Entfernung*, [w:] *ibidem*, s. 117–134.

²⁰ G. Welz, *Inszenierungen kultureller Vielfalt*, [w:] *ibidem*, s. 135–148.

²¹ „An die Wahl des Festspiels, dessen englischsprachige Bezeichnung »pageant« Assoziationen an prächtige mittelalterliche Umzüge weckt, als Sinnbild für die Stadt insgesamt sind Annahmen über den urbanen Kulturprozess geknüpft, der in einem »hothouse effect« Lebendigkeit und Farbigkeit in extremem Steigerungsformen hervorzubringen scheint”, *ibidem*, s. 147.

²² *Beyond Aesthetics. Performance, Media and Cultural Studies*, ed. Ch. Balme, M. Wagner, Trier [2004].

²³ Ch. Balme, *Introduction*, [w:] *ibidem*, s. 7.

²⁴ M. Siray, *Antonin Artaud’s „Theatre of Cruelty“. Can Rituals be the Ground for the New Theatre?*, [w:] *ibidem*, s. 39–44.

²⁵ M. Wagner, *Re-Membering the Body*, [w:] *ibidem*, s. 73–83; warto zwrócić uwagę na grę słów, wyrażającą się w pisowni z łącznikiem.



ich czynności będą obserwowane przez publiczność. W taki, nieco metaforyczny, sposób można stosować definicję *performativity* do protestów społecznych²⁶.

O łatwości przenikania się mediów lub sztuk (w nauce niemieckiej funkcjonuje termin wzajemnego objaśniania się sztuk²⁷) świadczy analiza ostatniego autoportretu Wyspiańskiego²⁸. Zatem zjawisko intermedialności towarzyszy ludzkości stale, jedynie w pewnych okresach występuje z większym natężeniem. Do takich należało średniowiecze²⁹, kiedy to „teatralność” była zjawiskiem obecnym w życiu codziennym, w liturgii, w ceremoniach politycznych. Nie była sztuką samą w sobie, nie służyła tylko potrzebom estetycznym, ale pełniła istotne funkcje w komunikowaniu³⁰.

Tego aspektu badacze jakby długo nie dostrzegali, tymczasem jest on stale obecny, pozostaje bowiem wpisany w naturę teatru. W epokach dawniejszych jest nawet bardziej zauważalny. Wydaje się, że – wspomniany już – kongres w Lille potwierdza ten tok rozumienia teatru. Świadczą o tym i inne referaty, których z braku miejsca nie sposób omówić.

Z kronikarskiego obowiązku wypada jednak odnotować polski wkład, w dodatku wyraźnie wpisujący się w szerokie rozumienie teatralności. Andrzej Dąbrówka zanalizował społeczny i artystyczny wymiar sztuk o dobrym umieraniu³¹, a Maria Maślanka-Soro ujawniła dramatyczne i teatralne miejsca w *Boskiej komedii*³², natomiast piszący te słowa przedstawił najważniejsze etapy w rozwoju polskich badań nad teatrem średniowiecznym³³.

Paradoksalnie epoka postmodernistyczna, na pozór tak odległa od średniowiecza, może pomóc w zrozumieniu dawnych sposobów komunikowania. Z kolei ich analiza stanie się użyteczna także dla badaczy współczesności.

²⁶ S. Bala, *Why Performance Studies Should be Interested in Nonviolent Action*, [w:] ibidem, s. 101–109; wniosek płynący z tekstu tego badacza dadzą się zastosować szerzej, nie tylko do akcji *nonviolent*, ale i do działań politycznych.

²⁷ Por. A. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, 2. über. und erw. Aufl., [Berlin 2004], s. 214.

²⁸ T. Śpiewak, *Written in Pencil. Stanislaw Wyspiański's „Last Self-portrait” (1907)*, [w:] *Beyond Aesthetics...*, s. 55–63.

²⁹ M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, s. 211.

³⁰ Bardzo wyraźnie znaczenie teatralności pokazali autorzy artykułów zamieszczonych w książce *„Aufführung” und „Schrift” in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Hg. von J.-D. Müller, Stuttgart–Weimar 1996.

³¹ A. Dąbrówka, *Theater of the Death in early Polish drama* (referat wygłoszony na kongresie).

³² M. Maślanka-Soro, *Les formes dramatiques et théâtrales dans la „Divine Comédie”* (referat wygłoszony na kongresie).

³³ P. Bering, *New Trends in Medieval Theatre in Poland* (referat wygłoszony na kongresie).